



Sobre os embates entre Nós e os Aliens¹

Alice Fátima Martins²

Resumo: Uma população significativa de estrangeiros habita as narrativas cinematográficas desde os primeiros tempos. Sobretudo as científico-ficcionais, que têm reservado lugares privilegiados de representação do outro, ou dos outros, aos quais são atribuídas naturezas ameaçadoras. Nos embates contra esses inimigos, as comunidades auto-referidas como nós, representantes da humanidade, restringem-se aos grupos sociais que detêm maior poder econômico, tecnológico e bélico. Nas narrativas analisadas neste trabalho, a sociedade norte-americana aparece como representante da humanidade em sua totalidade, na luta contra a ameaça trazida pelos outros, que podem ser vizinhos, imigrantes, negros, quaisquer estrangeiros, oriundos de territórios desconhecidos, ou de seus próprios territórios. Todos esses, aliens, supostamente ameaçadores, contra os quais o ataque é a melhor estratégia de defesa.

Palavras-chave: alien; ficção científica; cinema.

Abstract: A significant population of foreigners reside in the cinematographic narratives since the beginning of times. Mostly in the science fiction ones. These narratives have been opening space to the representation of the other, or others, to which are attributed a threatening nature. Along the confrontation against such enemies, the communities self-referred to as us (the representatives of mankind) are confined to the social groups that hold the greatest economic, technologic or belic power. According to the narratives selected for this paper, American society appears as the representative of mankind as a whole and it fights the threat brought by the others. They can be our neighbors, immigrants, black people, virtually every foreigner, anyone coming from unknown territories or from their own land. All of these categories, the aliens, are suposably threatening and to fight against them, attacking is the best defense strategy.

Key words: alien, science fiction, cinema

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho "Cultura das mídias", do XV Encontro da Compós, na Unesp, Bauru, SP, em junho de 2006.

² Coordenadora do Mestrado em Cultura Visual (FAV/UFG); culturavisual@fav.ufg.br.

Diferentes motivações movem diferentes viajantes... Apesar do suposto desejo de *desbravar o desconhecido*, turistas pagam por pacotes de viagem que lhes garantam visitar lugares os mais variados, em segurança, e voltar para casa, trazendo fotografias que ilustram as histórias de suas aventuras. Destituídos das intenções de entretenimento que movem turistas, migrantes fogem de guerras, da fome, buscando melhores condições de vida em outras terras, onde são vistos como intrusos.

Enquanto conquistadores e colonizadores avançam sobre territórios estrangeiros, redesenhando fronteiras geopolíticas e econômicas.

Viajantes de natureza diversa adquirem bilhetes para participar, em salas de cinema, de aventuras cujos trajetos ganham o espaço-tempo intergaláctico, entrando em contato com seres assustadores, bizarros e sedutores. Apesar dos riscos, ao final das projeções, os inimigos, representados pelos *outros*, são vencidos, ainda que provisoriamente (pois sempre aparecerão *outros*, com novas feições a cada vez, e mais ameaçadores), e cada aventureiro retorna em segurança para seu *habitat* reconhecível no tempo e no espaço.

No processo de globalização da economia, a intolerância às diferenças identitárias é questão crucial nas dinâmicas sociais. Nessa discussão, vale lembrar que o indivíduo, configuração típica da modernidade, constitui sua estrutura psíquica a partir do confronto com o *outro*, ou *os outros*, do reconhecimento do *não-eu* como existência autônoma em relação ao *eu*. Essa constatação tem sido desenvolvida, no âmbito das ciências sociais, por pensadores como Norbert Elias e Cornelius Castoriadis, em análises sobre as dinâmicas sociais a partir das relações entre os indivíduos.

No ensaio *Mudanças na balança nós-eu*, Elias argumenta que o termo *indivíduo*, em contraponto ao *social*, funda-se na idéia de que "todo ser humano do mundo é ou deve ser uma entidade autônoma e, ao mesmo tempo, de que cada ser humano é, em certos aspectos, diferente de todos os demais, e talvez deva sê-lo" (1987, p. 130). Assim, a palavra *indivíduo* e seu significado aparecem num contexto histórico-social em que são valorizadas as diferenças entre as pessoas, com ênfase na *identidade-eu*, em detrimento da *identidade-nós*, formada pelas qualidades e características que as pessoas têm em comum.

A formação da *identidade-eu* é um processo promovido pela própria sociedade, atuando sobre a psiquê humana. Cornelius Castoriadis (1982) observa que o recém-nascido não se percebe separado do mundo: ele e o todo formam uma unidade, a *mônada psíquica*. O confronto com a existência do *outro* força a *mônada psíquica* a se abrir para o mundo social-histórico, num processo dialógico do qual tomam parte, de um lado, seu próprio trabalho psíquico e sua própria criatividade, e de outro, a imposição, pela sociedade, de determinadas maneiras de ser. Emerge, assim, o indivíduo social, que participa, com outros indivíduos, de uma teia de relações sociais, cujo amálgama está na produção contínua de uma rede de significações. A introjeção, pelos indivíduos, dessas significações comuns ao grupo faz parte do processo de constituição da identidade de grupo, o *grupo-ego*. Castoriadis aponta, ainda, nas sociedades humanas, uma "aparente incapacidade de se constituir como si mesmo, sem excluir o outro" e uma "aparente incapacidade de excluir o outro sem desvalorizá-lo" (1992, p. 32). Ou seja, a afirmação da identidade dos grupos sociais implicaria a negação da identidade e do discurso dos outros grupos.

1

Os *outros* nas narrativas cinematográficas

Os conflitos entre identidades e a afirmação de *identidades-nós* por meio da negação da identidade dos outros constituem manancial profícuo para a formulação de narrativas. As histórias contadas pelo cinema estão repletas de estrangeiros. A esse respeito, Milton José de Almeida (2003) relata que, na Exposição Universal de 1889,

em Paris, além da curiosidade instigada pelos nativos das colônias francesas, outro evento mobilizou o público: uma homenagem a Thomas A. Edison, inventor do Kinetoscope. Cinco anos mais tarde, sua Companhia realizou, provavelmente, os primeiros registros cinematográficos de índios norte-americanos, nos filmes *O Conselho de Guerra Indígena* (*Indian War Council*) e *Dança dos espíritos sioux* (*Sioux ghost dance*), na linha dos registros de costumes e dos filmes etnográficos.

Na Europa, as Exposições Universais exaltavam os feitos dos impérios colonizadores, senhores do poder dito civilizatório e do desenvolvimento científico-tecnológico. Caracterizavam-se pela montagem de grandes cenários que intensificavam a dramaticidade das obras mostradas ao público. Ruas e pavilhões com o contorno artístico de *idades ideais* e *universais*, cujos palácios, pavilhões, torres eram organizados em caminhos temáticos, molduras grandiosas desse extraordinário espetáculo colonialístico. Os *outros*, *estrangeiros*, faziam parte dos cenários gigantescos: nativos das colônias eram expostos para que o público conhecesse os estranhos modos de viver daqueles povos *selvagens*, *primitivos*, em réplicas das "vilas originais", montadas com o propósito de que as comunidades em exposição "se sentissem em casa" (ALMEIDA, 2003).

Nessas exposições, a sociedade auto-referida como representante do processo civilizatório mais avançado incumbia-se do papel de generosa anfitriã de representantes de formas sociais consideradas *primitivas*, aprisionadas a visões de mundo marcadas pelo atraso.

Além das exposições universais, os *outros* eram mostrados em *zoos humanos*, muito difundidos nos Estados Unidos da América do Norte, onde a exposição de populações "exóticas" era explorada como filão de entretenimento altamente lucrativo. Desde as grandes navegações, os viajantes transformaram a Europa num grande palco de exposições de "aldeias típicas", circos, feiras, zoológicos, onde "espécimes" vivos, inclusive humanos, troféus das conquistas, eram mostrados. A pretendida racionalidade científica passou a categorizar, a partir daí, uma espécie de "evolução das raças", a partir de uma tipologia cujo padrão referencial ideal era o europeu. Esse *nós*, dito civilizado.

Se as exposições universais incluíam os povos colonizados, com vistas a serem "integrados" ao processo civilizatório, incluíam, também, as grandes construções e invenções. Nesse espírito, depois de Edison, os irmãos Lumière tiveram lugar de honra na Grande Exposição Universal de Paris, em 1900, onde apresentaram o Cinematógrafo, equipamento largamente utilizado para registrar cenas dos *zoos humanos*, além de cenas quotidianas de cidadãos europeus, imagens das cidades e eventos festivos em toda a Europa.

Assim, o ambiente sócio-histórico no qual emergiu o cinema foi marcado pelas relações entre o *sujeito civilizado e colonizador*, e o *outro selvagem*, mas *potencialmente colonizável*. Essas relações se fizeram representar também nas narrativas cinematográficas, habitadas por uma miríade de *estrangeiros* desde os primeiros tempos. E se os filmes etnográficos constituíram uma vertente forte dentro da cinematografia inaugural, somando-se ao espírito das exposições colonialistas produzidas pela Europa e América do Norte, as narrativas ficcionais, incluindo as científico-ficcionais, também reservaram lugares privilegiados de representação do *outro*, ou dos *outros*, mantido o mesmo caráter de susto e fascínio no olhar sobre o estranho.

Já em 1902, no filme *Le voyage dans la Lune*, de Georges Méliès, os *outros* eram representados pelos *selenitas*, bizarros habitantes da Lua, facilmente vencidos pelos representantes da ciência moderna européia. Para os selenitas poucas eram as possibilidades de escolha a partir daquela inesperada visita: permanecer na Lua e, portanto, em seu estado primevo de ignorância e estranheza; *explodir* no contato com os homens, em advertência quanto à sua impotência diante da capacidade humana de conhecimento e gana de conquista; ou migrar para a Terra, em busca da oportunidade (única, provavelmente) de se tornarem civilizados. Quem sabe, até, ganhando o posto de artista nalgum circo, ou mesmo nalguma Exposição Universal, em cenários que reproduzissem suas habitações lunares, com chances de serem bem sucedidos junto ao público...

2

Eles, os aliens e os macacos...

Nos filmes de ficção científica, os *outros* têm ganhado formas, denominações e características que sinalizam diferentes graus de malignidade. Dentre os tantos, chama a atenção a população de *aliens*, ou *alienígenas*, cujas participações ameaçam tripulações de espaçonaves, cidadãos comuns bem intencionados, nações inteiras, ou o planeta Terra. Mas, de fato, sua principal função é impressionar espectadores ávidos por testemunhar a ação desses seres que, em geral destituídos de qualquer princípio civilizatório, avançam em direção à humanidade com predisposição predatória. Para alívio e conforto de todos, são vencidos ao final, embora sempre provisoriamente, pois a própria indústria cinematográfica se encarrega de ressuscitá-los, em quantas continuações e novas versões.

A palavra *alienígena*, na língua portuguesa, qualifica aquele "que é natural de outro país, estrangeiro" (SARAIVA, 2000). De origem latina, é formada pela junção de *alienus* e *gignere*. A radical *alienus* significa aquilo que "está depois ou em segundo lugar; adversário; o que resta, restante; diverso, diferente". E ainda, "que não convém ao tempo, ao lugar, à coisa, impróprio, inoportuno; funesto; adversário, inimigo" (FERREIRA, 1976). A raiz *gignere*, que significa gerar, parir, completa o sentido de *alienigenus* como o que nasceu em outro lugar, que tem outra natureza, aquele *que não é como nós*. Na língua inglesa, a palavra *alien* deriva também da raiz latina, e qualifica aquele cuja natureza ou caráter difere essencialmente, sendo considerado incompatível. É sinônimo de *foreign*, no sentido daquilo que é tão diferente que se torna objeto de rejeição, ou é visto como incapaz de ser assimilado, posto ser *de fora*, estrangeiro. O termo *alien* tem esse mesmo significado, num grau mais profundo de oposição, repugnância e impossibilidade de conciliação.

Nas últimas décadas, o *alien* mais famoso foi o *oitavo* e indesejado *passageiro* da nave de carga *Nostromo*, em *Alien, o 8º passageiro* (*Alien*), dirigido por Ridley Scott, em 1979. O filme obteve tanta repercussão junto ao público, que outros diretores deram continuidade à saga do monstro e Ripley, interpretada pela atriz Sigourney Weaver, em três outras produções norte-americanas: *Alien, o resgate* (*Aliens*), dirigido por James Cameron em 1986; *Alien 3* (*Alien³*) dirigido por David Fincher em 1992; e *Alien, a ressurreição* (*Alien: resurrection*), dirigido por Jean-Pierre Jeunet em 1997.

Em sua configuração visual, além de feio, negro, com dentes ameaçadores, o *oitavo passageiro* é úmido e viscoso, gosmento, o que acentua o horror de sua presença sempre fugidia, nunca plenamente exposta ao campo visual. O alienígena incorpora-se à tripulação e, com capacidade predatória descomunal, dizima o grupo de humanos. Apenas Ripley consegue deixar a nave, a bordo do *módulo*, não sem antes ter sido seguida pelo monstro na pequena cápsula, onde se estabelece um último embate entre ambos. Tendo vencido o inimigo, ela busca abrigo na cabine de hibernação, para, em sono profundo, esperar o resgate.

Em 1986 James Cameron realizou *Alien, o resgate* (*Aliens*), em que Ripley, única sobrevivente da nave Nostromo, é informada que um grupo de famílias habita o planeta onde, no filme anterior, fora encontrado o "*ninho*" com ovos do alienígena. Como a Companhia perde contato com os moradores da colônia, seus técnicos enviam uma equipe de *fuzileiros navais do espaço*, para verificar o ocorrido, contando com a consultoria de Ripley. No planeta, encontram uma menina, a quem Ripley passa a proteger. Da operação de guerra que se desenvolve, com explosões nucleares fracassadas, grandes fugas frustradas, e o avanço implacável dos *aliens* sobre os humanos, apenas Ripley e a menina sobrevivem, estabelecendo, entre si, forte laço afetivo.

Seis anos após esse filme, entra em cena a narrativa em que David Fincher joga com as personagens do alienígena e Ripley numa prisão de segurança máxima. Nessa terceira história, é explorada a ligação entre Ripley, humana, e o alien, quando ela descobre que um feto "*dele*" se desenvolve em seu ventre. A heroína, ao perceber que, além de lutar contra seu velho inimigo, agora parte de seu corpo, terá de lutar, também, contra a ganância da própria Companhia e seus cientistas, que pretendem apropriar-se do monstro, arremessa-se numa enorme caldeira cheia de chumbo em chamas, matando-se, e ao alienígena que já sente "*mexer-se*" em suas entranhas.

Embora a morte de Ripley pudesse sugerir o ponto final da saga cinematográfica iniciada por Scott, os anos 90 e todas as questões relativas à clonagem humana forneceram o argumento a partir do qual Jean-Pierre Jeunet realizou o, até agora, último filme da série, lançado em 1997, intitulado *Alien, a ressurreição* (*Alien: resurrection*). Nele, duzentos anos após o episódio na prisão, um grupo de cientistas militares desenvolve um clone de Ripley, recuperando o alien que ela trazia no ventre quando de sua morte. O filhote, colocado em laboratório, em situação supostamente controlada, desenvolve-se e se reproduz rapidamente, para gáudio dos cientistas. Enquanto isso, o clone de Ripley busca reconhecer sua própria identidade: ela incorporou, à sua natureza humana, características do próprio alienígena, de modo que apresenta feições mais duras, uma força física acima da humana, além de ter, em suas veias, uma substância de efeito corrosivo.

Os *aliens* fogem do laboratório, e instalam o pânico na nave, de onde a tripulação começa a ser evacuada. Ripley junta-se a um grupo, cuja fuga repete características dos filmes anteriores: corridas por corredores escuros e sujos, subidas por escadas verticais, longos mergulhos por regiões inundadas, novas informações e obstáculos diversos a cada etapa, como num *vídeo game*, em que o espectador/jogador se identifica com a própria tenente Ripley, personagem que supera todos os estágios de dificuldade.

Os *aliens* se proliferam rapidamente, e Ripley é atraída para o ninho da "Rainha", no momento em que ela dá à luz uma nova cria cuja aparência incorpora traços humanos. O *alien* novo reconhece em Ripley a figura materna, e a segue até à nave em que os sobreviventes tentam salvar-se. Ripley conduz o monstro para as proximidades de uma janela, na qual provoca uma fissura. O vácuo atrai o corpo monstro, que é sugado para fora da nave, em urros de desespero.

A nave principal explode antes que quatro sobreviventes pousem em solo terrestre. Dentre eles o clone de Ripley, que se descobre estranha ao planeta Terra.

Nos filmes referidos, a agonística das personagens transcorre, sobretudo, em ambientes fechados, a bordo de naves ou edificações sombrias, em planetas ou em órbitas distantes da Terra. São imagens de um futuro tecnológico, sujo e claustrofóbico, em cujos espaços escondem-se ameaças em formas alienígenas que não oferecem possibilidades de conciliação, assimilação ou dominação: habitantes de pontos recônditos do universo ameaçam os curiosos incautos que vão até seus ambientes. A luta pela sobrevivência daqueles que têm a má-sorte de encontrar-se com os *aliens* também significa a luta para evitar que eles cheguem à Terra, a *casa* de origem desses viajantes, onde humanos podem reencontrar seus pares, sentir-se seguros e reconhecer-se membros de uma *identidade-nós*. Mas nenhuma realidade social é homogênea ou linear, e os embates entre diferentes forças e interesses ganham muitas feições de acordo com interesses distintos. Entre os humanos, há os que desejam os *aliens*, por suporem que representem a possibilidade de avanços científicos na produção de novas armas, medicamentos, e outros produtos com bom potencial de lucros. Para tanto, assumem altos riscos, inclusive o de extermínio da própria raça humana. Nessa lógica prevalece o interesse exploratório, tão predatório quanto a própria ação do alienígena.

Se, de um lado, essas histórias destacam os interesses inescrupulosos de corporações econômicas, de outro lado encontram-se as histórias que ressaltam a hospitalidade e a curiosidade norte-americanas em relação aos estrangeiros, alienígenas. Traços que marcam, por exemplo, o comportamento de grande parte da população, do governo norte-americano e de sua rede de segurança, no dia 2 de julho, quando se deparam com gigantescos discos voadores, no filme *Independence Day*, dirigido por Roland Emmerich em 1996. A primeira reação ante o desconhecido é a disposição para estabelecer contato. O fato gerador da tensão e argumento do filme está no confronto entre as imensas naves alienígenas, vindas de pontos desconhecidos do universo, e a fragilidade dos humanos, ameaçados em sua integridade física, alguns dos quais eleitos para ascender do anonimato à categoria de heróis, já não apenas da nação norte-americana, mas da própria humanidade. Um deles é David, judeu, o primeiro a compreender que o sinal emitido pelas naves é uma contagem regressiva para marcar o início dos ataques à Terra. David convence o Presidente das reais motivações dos alienígenas e este ordena, então, que as cidades sejam evacuadas e, juntamente com sua equipe e David, deixa a Casa Branca. Quando as naves iniciam seu ataque, explodindo tudo, Los Angeles, Washington e Nova Iorque são destruídas.

No ataque organizado pela Força Aérea às naves apenas o Capitão Steven Hiller, negro, sobrevive ao contra-ataque de milhares de pequenas naves inimigas. Mais que isso, ele captura o alien-piloto que o persegue, esbravejando: - "*Este não é o seu planeta, e eu não sou seu amigo*". Depois, arrasta-o pelo deserto, até à Base Aérea Secreta Área 51, para onde também seguiu o Presidente, sua equipe e

3 No inglês norte-americano, David atua como *white hacker*, um *hacker do bem*, uma espécie de hacker de "alma branca" autorizado em suas atividades de criação de vírus digitais, ao contrário dos *hackers do mal*, implicitamente *black hackers*, negros, todos igualmente aliens.

colaboradores. Ali encontram antigos cadáveres de alienígenas guardados para estudos: seres sem cordas vocais, que se comunicam telepaticamente. Grandes cabeças, grandes orelhas, olhos negros e brilhantes, têm a pele escura, pernas finas e desajeitadas, braços, mãos e vários tentáculos. Embora seus corpos sejam frágeis, sua tecnologia é muito mais avançada que a humana, informa o cientista responsável pelas pesquisas.

Embora o Presidente tente negociar com o alienígena capturado por Steven, ele se mostra irredutível, determinado a exterminar a humanidade. O governo norte-americano declara, então, guerra aos invasores, tendo plena justificação para usar, inclusive, armas nucleares. No entanto, logo constata-se que as naves, protegidas por um escudo magnético, resistem a qualquer tipo de ataque. David, então, programa um *vírus de computador*³ para *contaminar* a programação do escudo, que deve ser descarregado na nave-mãe, condição para que as naves localizadas sobre todos os países possam ser destruídas. Na madrugada do dia 4 de julho, o presidente norte-americano conclama os soldados, unindo-se a eles para a batalha aérea.

No mundo todo, as pessoas comemoram a vitória contra os alienígenas, liderada pelos norte-americanos. As famílias preservadas apreciam a grande nave destruída, enquanto bolas de fogo caem do céu. Os casais superam suas crises, reconciliando-se afetuosamente.

Na saga dos *aliens* iniciada por Scott, alienígenas com organismos altamente resistentes e adaptáveis embarcam *de carona* em naves humanas. Embora o organismo humano se apresente absolutamente vulnerável à sua ação predatória, e toda tecnologia mais avançada seja incapaz de conter os monstros, eles são vencidos: mortos, explodidos, destruídos com raiva, na eliminação das ameaças contra a humanidade. Já na história contada por Emmerich, são os alienígenas que desembarcam na Terra, à revelia das vontades humanas, a bordo de suas imensas naves, numa demonstração de poder tecnológico e bélico. Se seus corpos apresentam o mesmo grau de fragilidade que os corpos humanos, o armamento bélico dos Estados Unidos da América do Norte, o mais poderoso do planeta, se mostra primário ante a capacidade destruidora dos equipamentos alienígenas. Ainda assim, a nação norte-americana salva a humanidade. Nas palavras de Luiz Nazário, a metáfora fílmica sugere que o feito é conseguido graças à "inteligência de um cientista judeu, a coragem de um piloto negro e a liderança mundial do Presidente americano" (NAZÁRIO, 1998, p. 264).

Mas, monstros alienígenas não são apenas migrantes invasores, vindos de recantos desconhecidos do universo. Eles podem fazer parte do próprio convívio humano, como por exemplo, macacos que, tendo conquistado a linguagem falada e desenvolvido inteligência e força na organização grupal, venham a subjugar homens e mulheres, animalizando-os. Esse é o argumento do filme *Planeta dos macacos* (*Planet of the apes*), dirigido por Tim Burton, em 2001, refilmagem da história com o mesmo nome, lançada em 1968, por Franklin J. Schaffner, a partir do romance do escritor francês Pierre Boulle, *La planète des singes*, escrito em 1963. Na história mostrada ao público em 2001, Leo é um cientista que trabalha numa Estação Espacial da Força Aérea dos EUA, onde animais vivos, confinados, são submetidos a treinamento e condicionamento. Péricles, um macaquinho que Leo treina num simulador de vôo, é enviado a bordo de uma cápsula para levantar

informações sobre uma tempestade eletromagnética. Sem sinal de Péricles, Leo parte em sua procura, perdendo, também, o contato com a nave. Sua cápsula, desgovernada, cai em uma floresta, onde humanos são *caçados* por grandes macacos que usam roupas de guerreiros cujo aspecto lembra soldados do Império Romano. As *caças* são marcadas a ferro em brasa, e vendidas. Ari, macaca sensível à condição dos humanos, tendo comprado Leo e uma moça, ajuda-os a fugir, a despeito de enfrentar a fúria de Thade, para quem Leo passa a representar o principal inimigo, por ser o primeiro humano que desafia sua autoridade.

As relações interpessoais, hierárquicas, e seus jogos de interesse, constituem uma metáfora na qual a organização sociopolítica dos macacos repete modelos de instalação humana de caráter extremamente autoritário, e a luta pelo poder conhece todas as armas, inclusive a violência embrutecida. Por isso, Thade deflagra uma verdadeira operação de guerra contra Leo e seus companheiros fugitivos que, orientados por Ari, seguem em direção à "*Zona proibida*", onde Leo espera reencontrar sua equipe. Chegando ao local, Leo descobre que as ruínas são, na verdade, antigos destroços da sua nave. Seus amigos não o encontraram porque ele teria avançado no tempo. Caídos ali, teriam sido atacados pelos macacos rebeldes.

Homens e mulheres, reunidos em torno da nave, curiosos por conhecer o "*humano que desafiou os macacos*", são liderados por Leo na luta contra Thade. Em plena batalha, o macaquinho Péricles, perdido na tempestade eletromagnética, chega ao local. Thade é preso, e Leo promove a conciliação entre homens e macacos, partindo, em seguida, na pequena cápsula, acreditando poder voltar para o seu ponto de origem. No entanto, entra em outra tempestade eletromagnética, avançando ainda mais no tempo, vindo a cair no centro de uma grande cidade, em frente a um palácio onde se encontra a estátua de um macaco, com os seguintes dizeres: - "*Neste templo, como nos corações dos macacos para os quais salvou o planeta, a memória do General Thade será preservada para sempre*". O cenário apresenta uma inversão da própria história norte-americana e dos papéis de suas principais personagens. A estátua de Thade ocupa o lugar da estátua de Abrahan Lincoln, o primeiro presidente norte-americano, no Capitol onde pode ser vista a inscrição: - "*In this temple as in the hearts of the people for whom he saved the union, the memory of Abraham Lincoln is enshrined forever*".

Ao inverter os papéis nas relações entre macacos e humanos, Tim Burton lança mão de um recurso utilizado também pelo escritor Cyrano de Bergerac, em *Voyage dans la Lune et aux états du Soleil* (1657), em que narra aventuras imaginárias à Lua, quando entra em contato com uma civilização que ignora a existência de outros mundos e não admite a existência de vida inteligente fora dos domínios de sua própria espécie. Invertendo as posições, o autor ressalta preconceitos e discriminações cultivadas pelos hipotéticos *habitantes da Lua*. Assim, denuncia a arrogância de seus contemporâneos: "Sou-venez-vous donc, ô de tous les animaux le plus superbe! (...)" (BERGERAC, s.d., p. 95-96), *homem, de todos os animais, o mais soberbo*, adverte, nas palavras de uma das personagens lunares, pretendendo questionar a concepção antropocêntrica do universo e dos seres nele viventes.

Vale ressaltar que a descoberta e a conquista do Novo Mundo representaram grande desafio às verdades constituídas no velho mundo europeu. Tratava-se de reconhecer outros modos de organização social, com base em valores

e códigos diversos dos conhecidos e legitimados até então. Durante séculos, foi posta em questão a própria natureza humana dos habitantes desse Novo Mundo - este, uma espécie de Lua para a Europa de então. Contudo, a crítica proposta por Cyrano de Bergerac ao antropocentrismo apóia-se, ainda e assim, numa visão eurocêntrica - o que dificilmente poderia ocorrer de outra forma, em se tratando do século XVII, quando o Iluminismo, então em plena eclosão, passou a reivindicar a razão humana como unidade maior de medida do universo, desde as representações de mundo da cultura européia, conquistadora, colonizadora.

Nos filmes analisados, quem são os legítimos representantes da *natureza humana*, no confronto com *não-humanos*, *aliens* ou *macacos*? Tanto em *Planeta dos macacos*, na saga de Ripley, quanto em *Independence day*, uma parte da humanidade apresenta-se como toda a humanidade: a sociedade norte-americana e seus modos de interpretação e representação do mundo assumem-se como referência da natureza humana, ponto de partida e de chegada para as agonísticas projetadas. O que não corresponda a seu complexo identitário é atribuído à natureza monstruosa do outro que, sendo seu contrário, constitui ameaça.

Muitos autores apontam a indústria cinematográfica como um dos pilares na construção do imaginário norte-americano, de sua identidade. Na "nação do filme", para Robert Burgoyne (2002), o cinema *hollywoodiano* "articula de maneira clara um campo imaginário no qual as cifras da identificação nacional são exibidas e projetadas. Os conceitos de realidade social construídos em filmes de Hollywood servem claramente como discursos legitimadores na vida da nação" (p. 19), tanto internamente, quanto no processo de afirmação diante dos outros povos.

No processo de instalação e expansão de sua hegemonia política e econômica, os Estados Unidos da América do Norte contaram, dentre outros recursos, com toda uma produção cinematográfica largamente consumida em todo o mundo. Aos embates que a nação norte-americana empreendeu com outras nações, no século XX, corresponderam inúmeras metáforas construídas nas narrativas produzidas pela indústria cinematográfica, e, em especial, no âmbito da ficção científica. Nesse sentido, na análise que propõe sobre a natureza dos monstros no universo do cinema, Nazário observa que

A ficção científica comprometida pelo anticomunismo na Guerra Fria baseava-se no "outrismo", isto é, no horror ao Outro - fonte de toda discriminação. Refletindo a doutrina do equilíbrio do terror entre as duas superpotências, o cinema americano criou a "imagem do inimigo" como alienígena invasor, totalitário, repulsivo e cruel, ameaçando extinguir a humanidade (...). (1998, p. 259).

Embora algumas produções façam contraponto a essa tendência, a ficção científica, no cinema, permanece "outrista" em sua essência, ainda que não possa ignorar a força dos apelos humanísticos antidiscriminatórios, cada vez mais eloqüentes. Por essa razão, a aversão ao *outro*, sob a censura crítica das condutas "politicamente corretas", é deslocada para uma "camada profunda da psique coletiva" (*op. cit.*, p. 259). Embora a mensagem explícita defenda o diálogo entre as diferenças, subliminarmente, traços do diferente são atribuídos ao *outro* indesejado. Esse é o tratamento dado, por exemplo, à questão racial: características atribuídas à raça negra são projetadas nas fisionomias de seres ameaçadores contra os quais personagens humanas, brancas, negras e de outras raças, devem lutar, solidariamente, para sobreviver, enquanto a cor negra prevalece entre os *alienígenas*.

A mais, os *aliens* são imigrantes indesejados, não autorizados, cuja chegada à Terra deve ser evitada a qualquer custo. A face múltipla da migração nos Estados Unidos da América do Norte foi registrada no livro *Crossing the BLVD: strangers, neighbors, aliens in a new América* (2003) escrito pelo casal norte-americano Warren Leher e Judith Sloan que registrou faces e histórias de migrantes de mais de 100 nacionalidades, moradores do bairro Queens, região de grande diversidade cultural em Nova York. O trabalho resultou, também, numa exposição de fotografias e numa página eletrônica, onde os rostos desses alienígenas podem ser vistos: pessoas que sentem falta de seus países, de suas gentes e sua língua, mas, fugindo de guerras, perseguições políticas e miséria, submetem-se à dura condição de imigrantes nos Estados Unidos da América do Norte.

O terrorismo e a imigração ilegal ocupam o centro das preocupações da nação norte-americana, sobretudo após os ataques às torres gêmeas do World Trade Center, em 11 de setembro de 2001. Os temores que assombram norte-americanos, atualmente, adequam-se à fantasia de alienígenas espalhando terror, ameaçando a humanidade, ou de macacos que ocupam o lugar de personalidades referenciais da história norte-americana.

3

Nós e os outros...

Em janeiro de 2004, noticiários televisivos mostraram soldados norte-americanos atirando contra cidadãos iraquianos não identificados em algum ponto do Iraque ocupado. Nas imagens em preto e branco, geradas pela câmara de raios infravermelhos de um helicóptero norte-americano, podia ver-se três homens, próximos a carros parados em uma rodovia, ocupados em abandonar, fora da estrada, um objeto cilíndrico. Não era possível saber, com precisão, do que se tratava o referido objeto, mas os soldados norte-americanos o consideraram suspeito. Autorizados a descarregar tiros de canhão contra os homens, pulverizaram seus corpos no espaço, e com eles as ameaças que poderiam representar. Como Ripley teria agido com os monstros que a perseguiram durante quatro produções cinematográficas, ou Steven Hiller com os alienígenas que pairavam sobre as principais cidades norte-americanas.

Nos embates entre *nós* e os *outros*, nos filmes analisados, o termo *nós* refere-se à humanidade em geral. No entanto, nessas narrativas, as sociedades eleitas *representantes da humanidade*, as que constituem a *identidade-nós da categoria humanos*, referida por Elias e Castoriadis, são as detentoras do poder econômico, do conhecimento científico e tecnológico, as colonizadoras. Em *Viagem à Lua*, a humanidade é representada pela comunidade francesa do início do século XX. Com o desenvolvimento da indústria do cinema nos Estados Unidos da América do Norte e a ascensão desse país ao posto de potência mundial, essa representação passou a ser delegada à sociedade norte-americana. Assim, os representantes da humanidade falam, majoritariamente, a língua inglesa de sotaque norte-americano.

4 O filme rendeu números surpreendentes em termos de público, sobretudo na categoria de documentário, além de ter aberto espaço, no mercado, para livros do diretor, lançados em seguida, e assegurado agenda concorrida para palestras proferidas em todos os continentes. O discurso de Moore encontrou aprovação na onda de críticas à política externa dos Estados Unidos da América do Norte, em particular nas guerras contra o Afeganistão e o Iraque. E assim, produtos com a marca Moore passaram a ser amplamente consumidos...

O que moveria cidadãos a empreender lutas sem tréguas contra esses *outros*, *aliens* invencíveis, macacos que falam, monstros incapazes de conciliação? Para problematizar a chamada *cultura do medo*, o sociólogo norte-americano Barry Glassner escreveu o livro intitulado *The culture of fear: why americans are afraid of the wrong things* (1999). Com base em algumas questões propostas por Glassner, Michael Moore realizou o documentário *Tiros em Columbine, Bowling for Columbine*, em 2002, cujo foco é o massacre ocorrido em Columbine Highschool, Littleton, em 2000, quando dois adolescentes armados atiraram contra colegas e professores, matando-se em seguida. No filme, Moore discute uma "indústria do medo" altamente lucrativa, integrada pela *mass media* em geral. É importante observar que o filme, ainda que forje um discurso crítico, acaba representando um produto a mais, altamente lucrativo **4**, na prateleira das mercadorias culturais que se alimentam dessa mesma indústria do medo, que supostamente ele denuncia.

O ato comunicacional é aquele que torna comum o que não é para ficar isolado. Nos veículos de comunicação balizados pela tecnologia, o afeto, e não o conceito, é que estabelece os laços para que a comunicação se efetive. Ou seja, uma mensagem é tão mais eficientemente comunicada quanto evoque dimensões afetivas do sujeito, e não sua capacidade de formulação racional, conceitual (SODRÉ, 1999, 2006). Com base nesses pressupostos, e retomando a questão da *cultura do medo*, o *medo ao outro* aparece como potencial afetivo relevante, e altamente lucrativo, no qual os meios de comunicação e a indústria do entretenimento podem ancorar sua ação de comunicação.

O *medo ao outro*, com representações imagéticas na produção cinematográfica, justificaria quantas iniciativas de ataque em nome da autodefesa. A indústria cinematográfica, nesse contexto, cumpre, dentre outros, o papel de fazer demonstrações imaginárias, aos *outros*, do poder da nação que, além de dominar a indústria da guerra, detém a indústria cinematográfica mais divulgada do planeta. E por meio dos filmes de ficção científica reafirma sua hegemonia nas relações de poder, inclusive no futuro. No futuro da Humanidade, ressalte-se... Os filmes de ficção científica, dentre outras coisas, prestam-se a isso...

4 Referências Bibliográficas

- ALMEIDA, M. J. de. *Investigação visual a respeito do outro*. Disp. em: <http://www.lite.fae.unicamp.br/papet/2002/fe190d/texto10.htm>. Acesso em: 20 dez. 2003.
- BERGERAC, C. de. *Voyage dans la Lune et aux édu soleil*. 1ª ed. 1657. Paris: Editions Nilsson, s.d.
- BURGOYNE, R. *A nação do filme*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.
- CASTORIADIS, C. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Feito e a ser feito: as encruzilhadas do labirinto V*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- ELIAS, N. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

- FERREIRA, A. G. *Dicionário de Português-Latin*. Porto: Porto Editora, 1976.
- GLASSNER, B. *The culture of fear: why americans are afraid of the wrong things*. New York: Basic Books, 1999.
- LEHER, W. & SLOAN, J. *Crossing the BLVD: strangers, neighbors, aliens in a New América*. New York: W. W. Norton & Company, 2003.
- NAZÁRIO, L. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- SARAIVA, F. R. dos S. *Novíssimo dicionário latino-português*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2000.
- SODRÉ, M. *Reinventando a cultura: a comunicação e seus produtos*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- _____. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.